

El sombrero vueltaio zenú

*Publicado originalmente en la revista número 16-17 de abril de 1984
Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, en un
programa conjunto con la Biblioteca Pública Piloto y la Escuela Popular de Artes*

Benjamín Puche Villadiego

(Colombia, 1923-2013)
Ingeniero de la Universidad de Antioquia. Reconocido investigador sobre la cultura zenú y sobre el sombrero vueltaio, estudios socioeconómicos y etnosociológicos, entre otros.



Resumen

Aquí se hace una expedición antropológica, estética, histórica, técnica y matemática al sombrero vueltiao zenú, una artesanía ancestral de amplio reconocimiento en el país y en el exterior, producida en el marco de la cultura zenú, asentada originalmente en una extensa zona geográfica de la región caribe colombiana y cuya progresiva desaparición no ha impedido que el objeto se mantenga vigente dentro de la tradición, que se remonta a épocas prehispánicas. Además, el autor defiende la tesis de la originalidad colombiana del sombrero, mediante una descripción analítica, rigurosa y sistemática que resalta sus valores culturales.

Palabras clave

Artesanía, cultura zenú, mestizaje, sombrero, transculturación.

Ubicación geográfica

El foco cultural zenú ocupó una extensa zona territorial enmarcada entre la margen izquierda del río Magdalena y la costa del mar Caribe, en la república de Colombia, definida por las siguientes coordenadas: desde los 74 grados hasta los 77 grados de longitud de Greenwich y desde los 7 grados hasta los 10 grados de latitud norte; con una extensión aproximada de 73.000 kilómetros cuadrados.

Hacia la parte oriental de esta región, se encuentran las grandes ciénagas y pantanos formados por la depresión de Mompós, en donde confluyen los ríos San Jorge, Cauca y Magdalena. Hacia el centro, se disuelven las últimas estribaciones de la cordillera Occidental de los Andes colombianos, con una formación geológica del terciario reciente de frente arenoso. Hacia los 75 grados 30 minutos de longitud de Greenwich y en sentido sur norte, corre el río Sinú; el que luego de nacer en el cerro de Tres Morros a 3.000 metros sobre el nivel del mar, se precipita por gargantas y desfiladeros de granito con incrustaciones auríferas, para formar, desde la altura de Callejas, terrazas aluviales que se angostan y dilatan entre las variables laderas de las serranías de San Jerónimo y Abibe, hasta la desembocadura en la Bahía de Cispatá en el mar Caribe. Ya en la parte occidental de este territorio, pequeñas formaciones y colinas de la serranía de Abibe, ricas en volcanes de lava y gas natural, concluye lo que fue el hábitat de este núcleo natural.

La proximidad de la zona al mar Caribe por el oeste y el complejo cenagoso por el este, contribuyeron, en el pasado remoto, a que el clima tropical fuese húmedo, con una flora exuberante, apta para alimentar una amplia fauna terrestre, acuática y avícola; rica esta última en la multitud de especies migratorias que tenían en la zona un punto obligado de descanso.

En el tercio inferior del río San Jorge y el complejo cenagoso de la depresión momposina, existen restos de canales y camellones contruidos hace miles de años por las comunidades que antecedieron al grupo zenú, en donde se cultivaban, durante todo el año, millones de bocachicos, maíz, tomates, ajíes, habichuelas, frijoles, yucas, ñames, ahuyamas, y toda suerte de frutos domesticados; procedimientos que denotan un alto conocimiento de las leyes de irrigación y el drenaje, la agricultura y la piscicultura.

La posterior tala de bosques, en donde se asentaron estas comunidades, para dar cabida a una ganadería de pastoreo aportada por los españoles, logró la increíble hazaña de incinerar más de dos billones de pies de ma-

dera de las más variadas calidades y uso, sin autoridad alguna que hubiese intentado detener tan monstruoso crimen; antes bien, con su conocimiento y aquiescencia, de donde la fauna nativa terminó por desaparecer, sin posibilidades de ser restaurada.

Debemos concluir, por lo tanto, que el paisaje precolumbino y la abundancia de frutos y animales de caza que disfrutaron las comunidades zenú, distan mucho de lo que hoy podemos observar en medio de la erosión continuada de la tierra y la pobreza que acusan sus actuales habitantes.

Vinculaciones culturales

La vecindad del asentamiento zenú a los ríos Magdalena, Cauca y San Jorge, por el este, el río Sinú, que lo recorría de sur a norte, el mar Caribe, con su golfo de Urabá en donde desemboca el río Atrato, y la inmediatez del istmo de Panamá, como punto de tránsito de las migraciones de norte a sur y de sur a norte que se sucedieron en el pasado remoto, entre las diferentes comunidades andinas y de Mesoamérica, en la etapa precolombina, dejaron vestigios indiscutibles que se encuentran diluidos o manifiestos en las costumbres, vocabulario, modos de confeccionar los alimentos, técnicas de la agricultura nativa, caza, pesca, instrumentos caseros, tejidos, organización familiar, ritos religiosos y funerales, supersticiones, leyendas, técnicas de la cerámica y cestería, sin descartar las técnicas locales y perfeccionamiento de las intrusivas; en fin, toda esa gama cultural que hoy, luego de la conquista y la aculturación sufridas, se pueden observar en veredas y barriadas urbanas de procedencia rural. Desde luego que aportes españoles y africanos conviven en íntima promiscuidad con lo auténticamente nativo, de tal manera que se necesita de una labor paciente y prolongada para diferenciar lo autóctono de lo foráneo y sus transculturaciones.

Foco artesanal del sombrero vueltiao zenú

La serranía de San Jerónimo, espina central del aba-

nico que nace en el cerro de Tres Morros, es a la vez el *divortium aquarum* de los ríos Sinú y San Jorge; y sobre las terrazas onduladas de las sabanas de los municipios de San Andrés de Sotavento, Chinú y Sampués, se encuentran los últimos reductos de la gran familia zenú. Treinta kilómetros al oeste de este centro artesanal está el Complejo Cultural Momil, en donde, de acuerdo con las investigaciones de Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff, se puede constatar el desarrollo continuado de los periodos “formativo” e “invasionista” de Mesoamérica, cuya edad remota se puede asignar para este lugar “alrededor de 1.000 a. C. y aún algo anterior” (Reichel-Dolmatoff, 1956, p. 275). El foco arriba descrito tiene un asentamiento de tres mil años y sus habitantes guardan y conservan rasgos físicos de su ascendencia asiática, modificada, en algunos casos, como es de esperar, por un mestizaje con aportes negroides y españoles, dado el ritmo de las comunidades terrestres y los cambios en el estatus-económico, como consecuencia de la presión sobre la tenencia de la tierra que ayer fue de sus progenitores.

Si hoy nos remitimos a la artesanía del sombrero vueltao zenú, como una faceta del conjunto cultural zenú, es bueno recordar que en los museos de los Estados Unidos y Europa hay testimonios en oro, piedras, huesos, conchas de caracol, madera y cerámicas del arte y concepciones estéticas de la cultura zenú.

Paul Rivet, en su obra *Los orígenes del hombre americano* (1966), dice: “En Colombia el trabajo del oro y sus aleaciones había realizado obras de una complejidad técnica asombrosa. Chapeado, coloración, soldadura autógena, laminado, hilado, fundición a cera perdida, no tenía secretos para los artistas precolombinos” (p. 151). La capacidad e imaginación de los orfebres de “El Cenú” queda descrita en estos versos de Juan de Castellanos:

Piezas de diversísimas figuras
Y de todas maneras de animales,
acuáticos, terrestres, aves, hasta
los más menudos y de baja casta.
Dardos con cercos de oro rodeados,

con hierros de oro grandes y menores
y en hojas de oro todos aforrados;
ansimismo muy grandes atambores.
Y cascabeles finos enlazados,
según los de pretales y mayores,
flautas, diversidad de vasijas,
moscas, arañas y otras sabandijas
(Castellanos, Canto III, 1944, p. 381).

Últimos contactos precolombinos

Los últimos contactos culturales del grupo zenú con los pueblos del sur de Colombia y Centroamérica se efectuaron por intermedio del mercado de oro o “MOCLY” a donde acudían comerciantes y emisarios de diversas regiones para comprar oro de minas o a ordenar trabajos y joyas para sus gobernantes. Buriticá, al norte de Antioquia, fue célebre antes de la llegada de los españoles y hasta allí concurrían los orfebres zenúes para atender los deseos y requerimientos de sus clientes.

La presencia de esta clase de mercaderes y tratantes en el golfo de Urabá es una noticia histórica de mucha importancia para el estudio de los contactos culturales entre el noroeste de Colombia y algunas regiones de la América Central, particularmente con Panamá, en donde aparecen objetos de manifiesta procedencia colombiana. Es muy posible que las piezas de oro que motivaron este comercio hubieran sido parte de los productos de la desarrollada industria de la orfebrería de la región del Sinú (Duque, 1950, p. 283).

¿Cómo se truncó y disolvió toda esta experiencia y por qué no se conservó tan rica herencia?

Es bueno recordar que muy distantes de “salvar almas para la gloria de la Iglesia Cristiana”, el propósito de los conquistadores y colonizadores era el enriquecimiento, mediante el *rescate y rancheo*, palabras con las que se diluían “robo y saqueo”, para luego volver a la metrópoli y adquirir títulos nobiliarios. Muchos cronistas de los periodos de la conquista (no obstante ser una información unilateral) relatan cómo la codicia que el oro despertó entre las legiones fue tal, que “solo el oro los hacía sonreír”.

Las persecuciones a que fueron sometidas estas comunidades nativas; y que en nuestros días soportan aún, so pretexto de “salvajes”, las torturas aplicadas para que confesaran la existencia de sepulcros o santuarios o los lugares de las minas que los abastecían del metal, transformaron el concepto religioso o ritual que tenían del oro hasta convertirlo en una verdadera maldición.

No obstante, la disminución de las comunidades por las depredaciones, genocidios, etnocidios o inmolaciones padecidos, el desquiciamiento de los patrones culturales que regían la organización aborígen, el sentido estético y las necesidades primarias de la supervivencia, cuando era posible, permitieron conservar en materiales perecederos, como las fibras y derivados vegetales, los rasgos de ese pasado de esplendor.

Perdidos los contactos con las fuentes del metal, los objetos indispensables para el hogar se tornaron en el medio para dar rienda suelta a los anhelos y emociones reprimidos. Así, el sombrero vueltiao zenú se convirtió en el vehículo más adecuado para expresar y prolongar, hasta nuestros días, vestigios estéticos y la riqueza artística de una cultura floreciente en el pasado remoto.

¿Cuándo llegó la trenza continua al zenú?

Reichel-Dolmatoff en su estudio sobre Momil (1956) nos relata que la base alimenticia del periodo formativo estaba constituida por la pesca, la cacería, la recolección de moluscos y frutales y el cultivo de la yuca. De donde el desarrollo de la cordelería, la cestería y la espartería se encontraban en una etapa muy elemental. La fase cultural que se vivía no requería de mayores elementos para la conservación y transporte de alimentos. La exuberancia del terreno y la poca población de estas comunidades daba la oportunidad para considerar el patio de la casa como algo integral a los terrenos cultivados. El ciclo de reproducción de la yuca, seis a ocho meses, y el periodo de aprovechamiento y beneficio luego de haberse extraído del subsuelo (diez a doce días) presentaba restricciones para los desplazamientos a largas distancias del asentamiento. La ventaja prin-

cipal consistía en la extracción del cazabe mediante el rallado de la raíz para luego asarla en los *bures*. Para ello, era indispensable tener un cultivo inmediato a la vivienda; ya que si se golpeaba durante el transporte sufría modificaciones en las células y desde luego en el sabor.

Vemos como el periodo formativo fue poco propicio para el desarrollo del trenzado, ya que no se necesitaba en forma urgente.

Llega el maíz

La llegada del maíz a la región de los zenúes debe considerarse —guardadas las proporciones— como una verdadera revolución económica, social y agrícola. En el estudio de G. y A. Reichel-Dolmatoff sobre Momil (1956), la “introducción del cultivo de maíz, como un complejo plenamente desarrollado y venido desde fuera” nos está indicando que la aceptación de un elemento intrusivo solo pudo llevarse a cabo por los beneficios que ese aporte significó para la comunidad receptiva. Hoy tenemos multitud de ejemplos de cómo un aporte foráneo, no importa el potencial tecnológico, se ha incorporado a una comunidad primaria. El motor fuera de borda, en zonas dependientes del medio acuático para el transporte, se identifica con el nombre de “Johnson”, no importa la procedencia o marca del artefacto mecánico, ya que los primeros motores de esta clase utilizados en las regiones rurales cenagosas de América ostentaban esta marca.

A no dudarlo, los beneficios y diferencias sustanciales entre el cultivo de la yuca y el maíz son tan protuberantes que las comunidades, hasta donde llegó este aporte, no tuvieron el menor inconveniente en darle la bienvenida e incorporarlo a su cultura.

Entre las ventajas presentadas por el maíz, caben destacarse: en forma de alimento desde tierno hasta que llega a la sazón, arepas, tamales, bollos, mazamorras, tostado y molido, como bebida refrescante, como bebida fermentada para estimular el trabajo, uso ritual o

sencillamente para las fiestas cuando abría nuevos horizontes a la euforia y a la imaginación.

El cultivo del maíz trajo consigo técnicas para la construcción de cestos y canastos de las más variadas formas y tamaños, con lo cual hubo que domesticar plantas con fibras y cortezas equivalentes a las de las regiones por donde había recorrido el maíz hasta llegar al nuevo medio.

Al comparar las prácticas de cultivos entre la yuca, ya domesticada, y el maíz aporte intrusivo, se encuentran diferencias sustantivas, pues si la yuca se puede considerar un cultivo perenne; ya que al sacar la raíz se puede resembrar en el mismo lugar, a campo raso o bajo follaje, el maíz es un cultivo cíclico y más exigente en cuanto a terreno descubierto para recibir buena luminosidad y bien drenado, con sales ricas en potasio.

Una práctica agrícola tan exigente, para esa época, debería dar suficientes rendimientos y ventajas para compensar los sacrificios físicos.

Si examinamos la trama de la cestería, podemos observar que es de preferencia integral: canastos, balayes, jolones, cestos, chocoes; siempre dentro de pautas similares pero con fibras duras para dar la rigidez y resistencia al uso indicado. La confección de estos utensilios se caracteriza por su rusticidad, pero puede ocurrir que el interesado le dé un acabado especial en el ajuste y el pulido de la fibra.

Entre los canastos menores podemos encontrar una gran variedad, con un diámetro en la boca del cilindro de entre 15 y 20 centímetros, y con alturas de hasta 30 centímetros. No es difícil que este cesto diera origen al sombrero primario que todavía se usa en la región de Urabá y Chocó; en el cual se puede observar que el ala se confecciona al dividir las fibras primarias de 1 centímetro de ancho en 2 o 3 fibras de 0,5 o 0,3 centímetros de ancho. Una pieza en barro, con un tocado de sombrero similar, se encontró en la región del pueblo Bujo, municipio de Montería, en el año 1965; en la finca La Esperanza de César Navarro Sáenz.

Quienes hayan participado en las labores de siembra, limpia y recolección de cosechas de maíz en las regiones de la Costa Atlántica, se darán cuenta de la exigencia del sombrero como complemento para protegerse de la intensidad solar, o como abanico cuando se está reposando. Es fácil colegir que el sombrero fue un elemento artesanal que evolucionó de los canastos cilíndricos, como un requisito indispensable del cultivo.

Se nos presenta la llegada del maíz como un complejo cultural cuyas incidencias sociales, económicas y distribución de trabajo familiar vendrían a modificar, sustantivamente, las costumbres de estas comunidades antes apacibles, seminómadas o con asentamientos esporádicos, fluctuando de acuerdo con las migraciones de las aves o las subriendas de las especies ictiológicas de los centros cenagosos; factores que contribuyeron a observar más detenidamente los ciclos de verano, invierno, movimientos del sol y la luna, que antes no fueron tan exigentes.

El maíz trajo, pues, los aportes de trenzados integrales, continuos y longitudinales de fibras blandas y duras; el desarrollo de la cerámica y otras actividades afines, que enriquecieron las experiencias locales o estimularon nuevos estilos locales en armonía con el ingenio, inventiva y estética de las comunidades receptoras. Es claro que estos aportes debieron contar con la existencia de floras similares o equivalentes para adaptar los aportes de la cultura intrusiva.

Es en este momento cuando debemos tomar cada aporte en su verdadero valor y contenido, para no incurrir en la minimización o sobrevaloración de los mismos.

La cestería no solo era necesaria sino que encontró un terreno abonado por la abundancia de materia prima en la flora tropical de bejucos, palmas y gramíneas de aprovechamiento integral, desde el tronco hasta las hojas.

La comunidad receptiva, al incorporar el nuevo aporte cultural y pasados varios ciclos de cosechas de manera que nadie lo considerara foráneo, por la aclimatación,

domesticación y asimilación, dio soluciones acordes con el medio ambiente predominante; de modo que pasados dos o tres siglos todo se consideraba como propio y autóctono.

Sustitución de materia prima artesanal

Fue suficiente con variar la materia prima y aprovechar la abundancia de otras fibras equivalentes del medio, con las intrusivas, para que los resultados tentativos se tornaran en tradición de la comunidad, dadas las respuestas obtenidas.

La caña flecha (*Gynerium sagittatum*) abrió insospechadas oportunidades. El núcleo o tronco aportó la materia conveniente para acercar las viviendas; el penacho o flecha permitió la construcción de armas ofensivas y defensivas; y la hoja suministró la materia prima indispensable para la confección del sombrero de fibra blanda. Cabe destacar el aprovechamiento total de las partes de esta gramínea, para entender y conocer cómo nuestros aborígenes tuvieron una compenetración e integración con su hábitat; para satisfacer sus necesidades dentro de respuestas lógicas, racionales y armónicas.

Desde luego que nosotros miramos desenvolvimientos culturales a partir de los conocimientos de que disponemos a nuestros días, y de la habilidad con que nos los han enseñado. Por estas y otras razones, desembocamos en el menosprecio o la indiferencia para con los núcleos humanos que se encuentran víctimas de las asechanzas, persecuciones y discriminaciones, o cuando debemos enfrentarnos a los frutos de sus culturas; al negarles de plano que los conocimientos de que disponen merecen tanto respeto o más que las llamadas, exquisitas, refinadas, tecnológicas o científicas.

No cabe duda, en cuanto al aporte cultural de Mesoamérica al desarrollo de la cultura zenú, en el pasado remoto y a la aceptación de este grupo a esos aportes y el beneplácito con que fueron recibidos. Es conveniente destacar que los grupos zenúes eran la síntesis de aportes culturales aclimatados en una región tropical, proveniente de zonas distantes.

Estos testimonios los encontramos en depósitos arqueológicos, en las costumbres, leyendas, técnicas de pesca y caza, artesanías y diferentes manifestaciones culturales que nos pasan inadvertidas ante la avalancha de la civilización contemporánea. Todos ellos nos demuestran la capacidad asimilativa de estos pueblos, de donde la resistencia a las innovaciones presentadas en la época primaria fue prácticamente nula. Vemos cómo todo estaba dispuesto para la llegada del trenzado que, posteriormente, desembocaría en el sombrero vueltiao zenú, el que se ha proyectado hasta nuestros días en toda su magnitud, con su delicadeza y refinada estética plasmada matemáticamente en la infinidad de sus dibujos geométricos.

El sombrero vueltiao zenú

Miles de personas nativas y foráneas han disfrutado emotivamente la decoración y “tocado” de un sombrero vueltiao zenú. ¿Pero cuántos han saboreado e intimado en su construcción o conocido el significado de sus dibujos? Sin lugar a dudas, podemos afirmar que se pueden contar con los dedos de las manos quienes están en capacidad de diferenciar la calidad de un sombrero, y menos por sus dibujos, determinar la procedencia regional y dónde ha sido manufacturado (sin contar desde luego quiénes lo trenzan).

Aquí podemos decir que se requiere ser un iniciado, para al tacto o a la simple vista conocer la calidad y nomenclatura de un sombrero vueltiao zenú. Por eso queremos que desde el humilde campesino, hasta el presuntuoso erudito o el nuevo rico, sepan de qué se trata y cómo seleccionar esta joya manual, sin lugar a equívocos.

Obtención de la fibra

La caña flecha es una gramínea silvestre tropical de hojas aciculadas alternas, de tallos con diámetro hasta de cuatro centímetros y cinco metros de altura, que fructifica en todo tipo de suelos, pero de preferencia a orillas de los ríos y quebradas. Cuando está espigada es muy fácil confundirla con la caña de azúcar.

De las hojas de esta gramínea se toman las de mayor longitud, textura homogénea y mejor desarrollo. La nervadura central se aísla del resto del limbo mediante el proceso de “raspado”, acto que se lleva a cabo utilizando un cuchillo que presiona cuando la nervadura se encuentra sobre una banda de cuero sujeta a la parte anteroinferior del muslo del artesano. Tomando la nervadura con la mano izquierda y el cuchillo con la mano derecha se hace pasar la nervadura tantas veces como sean necesarias, hasta que la sustancia carnosa desaparezca y quede la fibra limpia.

Teñido de la fibra

Las nervaduras raspadas se seleccionan entre las que tienen algún pigmento y las que están completamente limpias. Las que tienen pigmento se someten a teñido para conformar los pares en blanco y negro con los cuales se elaborará la trenza.

Las fibras que tienen “veteaduras o pigmentos” se sumergen durante tres días en un “barro” que se ha seleccionado de terrenos sedimentarios ricos en sustancias alcalinas con un pH de 8 a 9. Al cumplir esta etapa, se lavan para que salga el limo sobrante; en este instante el color es oscuro, por la sal mordiente; luego se llevan a cocinar en una olla de cerámica con hojas de leguminosas —preferencialmente— o de otras ricas en grupos cromóforos que acentúan el color; entre estas se usa la jagua, el dividivi, la bija, la cáscara de plátano, etc. El procedimiento se repite tantas veces hasta que la fibra haya tomado un color negro brillante o se acomode a la calidad del sombrero que se va trenzar. Las fibras de “calidad” se someten a una cocción con cogollos de “caña agria” (*Costus Sp. Zingiberaceae*) para que blanqueen, y se secan al sol.

Ancho de la fibra

El ancho de la fibra para trenzar se determina en el momento de iniciar la labor y de acuerdo con la calidad de la trenza, que tendrá anchos finales de 1,2 a 1,7 centímetros. La fibra base tiene un ancho de hasta 1

centímetro, a la que luego se “ripia” con un cuchillo o con la uña del pulgar en anchos de 1 a 2 milímetros. Se usan para sombreros finos, y las de mayor ancho para los ordinarios.

¿Cuántas fibras intervienen en cada trenza?

La trenza del sombrero está conformada por un número impar de conjuntos en blanco y negro, de modo que a lo largo de la trenza cada conjunto va cambiando de color blanco a negro y de negro a blanco; el color blanco va de derecha a izquierda y el color negro de izquierda a derecha. En cada borde la fibra da un quiebre de 45 grados de manera que en el centro se cortan a 90 grados. Como resultado de estos ciclos, el borde derecho es blanco y el izquierdo es negro.

¿Cómo se elaboran los dibujos?

Al iniciar el trenzado se toman fibras pareadas en blanco y negro en cantidad impar. El par de la izquierda lleva la fibra negra por encima y el par de la derecha lleva la blanca por encima, y la negra por debajo.

Entre el borde en blanco (derecho) y el negro (izquierdo) se encuentra la zona de dibujo que siempre es par en el trenzado clásico; como las fibras se cortan 90 grados en el centro hay la oportunidad de confeccionar infinidad de combinaciones geométricas.

Forma de los dibujos

Los dibujos siguen la técnica de cada familia o comunidad, a fin de que cada sombrero pueda ser identificado con posterioridad. Puesto que las fibras se cortan 90 grados los dibujos se confeccionan según las formas geométricas de triángulos o cuadrados y rectángulos, cuando son primarios, pero luego se van combinando a discreción de quien trenza y de acuerdo con la zona de dibujo. Estos dibujos pueden ser de color negro o blanco y alternados en sus bordes y fondos. De los elementos primarios se pasa a los núcleos y luego a los conjuntos, en donde sale a relucir la destreza y concep-

ción estética de cada trenzadora. Pasados los años, cada trenzador puede identificar sus propios sombreros, los de su familia o comunidad.

Nombres de los dibujos

De la infinidad de combinaciones, es frecuente que un dibujo se parezca a un objeto, cosa, animal, fruto, flor, parte del cuerpo humano o animal, elemento cósmico o terrestre, de donde cada familia o comunidad puede elegir la figura que sirva para identificarla a manera de heráldica. Es frecuente que una figura escale la condición de tótem familiar, como un todo cultural vinculado al pasado remoto.

Cuando un dibujo se ha asimilado a tótem partes de sus elementos, y el núcleo, sirven de base para nuevas figuras, las que forman una malla social de identidad familiar, de grupo o comunidad. Es este un aspecto que requiere una investigación aparte, ya que permitiría desarrollar campañas educativas, étnicas, culturales y de afianzamiento y rescate de informaciones valiosas para cada comunidad.

Longitud de la trenza y partes del sombrero

La trenza del sombrero varía de acuerdo con la calidad del sombrero y ancho de las alas; se puede deducir, por lo tanto, que por ser más angostas las trenzas de los sombreros finos la longitud de la trenza debe ser mayor. Hay otros factores como el económico, el apremio por entregar una trenza, pero estos son accidentes que no constituyen un patrón digno de tenerse en cuenta.

Puesto que la función del dibujo es decorativa, estos tienen que estar situados en las partes visibles del sombrero como la copa y el ala. Veamos cuáles son las partes del sombrero.

Para armar el sombrero los artesanos han convenido en dar un nombre a cada parte para su mejor conocimiento y elaboración de la trenza decorada o simple.

El sombrero se arma a partir del “botón”, el cual está formado por un lazo de 8 quiebres a 45 grados cada uno, para un total de 360 grados y está situado en el centro de la “plantilla”, que es la que cubre la parte superior de la copa y su diámetro oscila entre 15 y 17 centímetros. La “plantilla” puede tener entre 5 y 7 vueltas, al cabo de las cuales da un quiebre de 90 grados para iniciar la copa que es un tronco de cono “encopadura” que se ajusta a la cabeza. La copa tiene de 5 a 7 vueltas, de acuerdo con la talla, acabado o calidad del sombrero. Concluida la copa, la trenza da un nuevo quiebre a 90 grados hacia afuera para dar origen al ala. Al cabo de las 4 vueltas desde la copa hacia afuera, el ala se torna levemente hacia arriba hasta recorrer 1/4 de circunferencia con un total de 3 o más vueltas hasta concluir el ala. El borde se remata con una trenza elemental de color negro continuo llamado ribete.

¿En dónde se colocan los dibujos?

Los dibujos o “pintas” del sombrero vueltau zenú se colocan de preferencia en la plantilla, la copa o “encopadura” y en el ala.

Los dibujos de la plantilla son sencillos, porque son poco visibles por su posición horizontal cuando se lleva puesto (o levemente inclinado en ocasiones). En la copa o encopadura van los dibujos o pinturas con toda su gama individual o complementaria, por ser la parte más visible del sombrero desde todos los ángulos; las “trenzadoras” dan especial énfasis a esta parte del sombrero y es aquí en donde aparece la destreza manual y estética. Cuando los dibujos concuerdan al superponerse las trenzas, se dice que el sombrero es “cotejáo”. Los espacios entre dibujos se aprovechan para dar el crecido, que consiste en aumentar uno o dos espacios o “pies” a las vueltas inferiores para dar la forma cónica de la copa o encopadura.

Si la trenza es fina; es decir, si la fibra no tiene un ancho mayor de 1 milímetro, la copa puede tener 6 vueltas y en algunos casos puede llegar hasta 7. Si la trenza está elaborada con fibras de 1 ½ o más milímetros de ancho,

es posible que la copa tenga solo 4 vueltas; esto ocurre con el sombrero comercial. A mayor número de vueltas en la copa más fino será el acabado y mayor el número de dibujos primarios y complementarios.

En el ala, los dibujos siempre miran hacia el exterior y se colocan en la cuarta y última vuelta, si es de ocho vueltas el ala y en la tercera y última vuelta, si tiene menos de ocho vueltas. Los dibujos del ala son individuales y de preferencia sencillos, para poderlos repartir en secuencias continuas o discontinuas. En estos espacios se pueden colocar los dibujos totémicos por ser la parte más visible a los ojos del espectador. También se insertan, en la vuelta perimetral, los nombres de los usuarios cuando lo solicitan. Estos nombres son parte integral de los dibujos y se elaboran en el momento del trenzado.

Identificación de la trenza

La trenza del sombrero vueltiao zenú consta de tres partes: dos bordes y una zona central. En la zona central se colocan los dibujos o “pintas”, cuando la trenza es ornamentada; en este caso, hay un borde en negro en la parte superior de la trenza y un borde en blanco en la parte inferior. Como la trenza tiene dos superficies o caras, la cara ornamentada es la que va hacia afuera, en tanto que la interna no lleva ornamentación, pero sí se distinguen unas fajas continuas y repetitivas, denominadas “Faja de Barriga”. Esta cara sirve de soporte conjunto de la trenza. Las tres partes anotadas solo se pueden diferenciar cuando la trenza es ornamentada, ya que cuando es a un solo color: blanco o negro, no se observa tal diferenciación.

Como la fibra, al tiempo de llegar al borde da un quiebre de 45 grados, en el momento del trenzado hay un margen que limita la zona de dibujo; esta zona de dibujo es la que permite identificar la calidad y nomenclatura de la trenza. Por lo anterior, nos damos cuenta de que los bordes son constantes y que la zona de dibujo es variable. En cada borde la fibra da un quiebre a 45 grados, de modo que esto permite observar que se ve obligada

a ocupar un rombo y medio en tanto que la zona de dibujo es siempre par. Al contar los espacios, (pies) o rombos de la trenza al través, en sentido de izquierda a derecha, encontramos uno y medio ($1 \frac{1}{2}$) rombos más N espacios o rombos pares, igual cosa ocurre en sentido de derecha a izquierda, es decir: también encontramos uno y medio rombo ($1 \frac{1}{2}$) más una zona N par; al sumar ambos valores, tenemos 2 N veces zonas de dibujo, dos rombos completos, más dos medios rombos. Al darle forma y presentación matemática a este análisis se obtiene la siguiente ecuación $2(N+1) + 1 = X$. En donde N es el número de rombos al través de la trenza y X es el número de pares de fibras de la trenza, que es la nomenclatura que se adopta empíricamente en el mercado para la venta de los usuarios.

De todo lo anterior se deduce que la trenza del sombrero vueltiao siempre será impar, ya que cualquier valor del paréntesis multiplicado por dos da par, más uno se hace impar. Origen y base de la imparidad de la trenza. Vemos que es esta cualidad la que define la nomenclatura matemática de la trenza y, de hecho, del sombrero y no el número de vueltas, error frecuente en que incurrían los compradores.

Para facilitar la identificación de los sombreros se muestra, a continuación, el desarrollo de la fórmula:

$$\begin{aligned} 2(N + 1) + 1 &= X \\ 2(0 + 1) + 1 &= 3 \\ 2(2 + 1) + 1 &= 7 \\ 2(4 + 1) + 1 &= 11 \\ 2(6 + 1) + 1 &= 15 \\ 2(8 + 1) + 1 &= 19 \\ 2(10 + 1) + 1 &= 23 \end{aligned}$$

Pero si la trenza puede identificarse con la fórmula arriba enunciada no menos interesante es la conformación de los elementos y núcleos de los dibujos, los cuales siguen también pautas matemáticas.

La estructura de los dibujos ha permitido identificar secuencias y concordancias en las decoraciones de

tejidos, cestos, estelas, sellos, mantas, tatuajes y sombreros desde Alberta (Canadá) pasando por México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil y Chile.

Las concordancias anteriores no solo son contemporáneas, sino que se han encontrado dibujos exactamente iguales entre sellos de México, de la etapa precolombina, y mochilas de la Sierra Nevada de Santa Marta y orfebrería de la cultura quillacinga en Nariño.

Todo ello nos conduce hacia una identidad remota en las culturas de las comunidades precolombinas de América, ya que se sale del marco de las meras coincidencias la similitud y la secuencia de dibujos en regiones tan apartadas y desvinculadas en sus comunicaciones desde hace por lo menos seiscientos años. Esto nos obliga a requerir que investigadores de la antropología y etnología se detengan en el estudio de estos aspectos, que apenas se anotan como curiosidades atractivas por su exquisito acabado, pero sin ahondar en el contenido cultural y los mensajes que encierran. Sería deseable localizar los focos difusores y las circunstancias que hicieron posibles los intercambios en el pasado remoto.

¿Cómo se aplica la fórmula de la trenza?

Examinadas las secuencias de los elementos, núcleos y conjuntos de los dibujos o pintas, conviene explicar que la zona variable de las trenzas, comprendidas entre los bordes constantes (zona N), siempre es par y a lo largo de la trenza, en la lona de dibujo, hay un eje de simetrías para que los elementos y núcleos se puedan colocar a uno y otro lado del eje de simetría a fin de confeccionar dibujos más complejos.

Para determinar el número de la trenza se cuentan los espacios, rombos o pies entre borde y borde de la trenza, que como se ha dicho, siempre es par, siguiendo la serie de los números naturales par a partir de dos de modo que “N” sea ocupada por los valores: 2, 4, 6, 8, 10...

Por razones de espacio manual, mercadeo y tiempo de trabajo, apenas se trenzan sombreros hasta el término 23, pero en caso especial se podrían confeccionar teóricamente los valores 27, 31, etc.

Recíprocamente, los valores de la trenza siguen una serie aritmética cuyo primer término es 7 y la razón es 4, de manera que la serie queda como sigue: 7, 11, 15, 19, 23...

¿Cuántos dibujos se pueden confeccionar?

Si tomamos la longitud de tres centímetros, como promedio para que en ella quepa un dibujo simple, y contamos los espacios que caben en la zona de dibujo de dicha trenza, tenemos los siguientes datos:

Trenza núm. 7 24 factorial
Trenza núm. 11 56 factorial
Trenza núm. 15 96 factorial
Trenza núm. 19 160 factorial
Trenza núm. 23 220 factorial

Para dar una idea de la cantidad de dibujos que se pueden confeccionar en la trenza, supongamos que construyésemos una trenza continua con dibujos diferentes de tres centímetros cada uno y alcancemos a solo factorial de 14. En este instante, tendríamos una longitud mayor a la distancia que nos separa de la luna.

Pero si a estos dibujos primarios agregamos los dibujos inversos, más los simétricos de color en blanco y negro, más los complementarios que resultan al superponer las trenzas en la copa, tendríamos una idea aproximada del fabuloso campo geométrico encerrado en esta artesanía.

Lo que más asombra es que todo este maravilloso mundo se confecciona con solo dos colores: blanco y negro; y algo más, por comunidades analfabetas, con lo cual se puede demostrar que la estética no tiene fronteras para la inteligencia humana, ni para las razas ni latitudes.

Como síntesis de todo este proceso, y para fijar en forma sencilla las maravillas de este prodigio artesanal, se han elaborado las siguientes cuartetas:

Viene naciendo en la caña
la fibra de mi sombrero,
que trenza allá en la cabaña
la raza de mis abuelos.

Y con la tierra alcalina,
con la bija y con la jagua,
se va tiñendo la caña
de negrura cristalina.

Trenzan los dedos con ritmo
un manantial de luceros,
de infinito logaritmo
como es infinito el cielo.

Originalidad colombiana del sombrero vueltiao zenú

A pesar del escepticismo que ha rodeado la aceptación, y aún la negativa de reconocer que el sombrero vueltiao zenú es una obra artesanal propia y oriunda de la zona norte de Colombia, y fruto del ingenio y estética de nuestros aborígenes, en los museos de Lugui en Roma y en el Museo del Oro en el Banco de la República de Bogotá, hay piezas en oro en forma de cabezas de cetros en donde se destacan no solo los sombreros, sino la trenza y su acabado con una evidencia indiscutible.

Debemos resaltar la similitud encontrada en la decoración de una mochila elaborada en 1979 por un miembro de la comunidad arahuaca y un sello para tatuar identificado con el número III en la página 24 del *Design Motifs of Ancient México* (Enciso, 1953). Pero lo que sí nos saca de duda de la procedencia colombiana del sombrero vueltiao zenú es la pieza que se encuentra en el Museo del Oro de Bogotá y que corresponde al cetro de mando de un cacique zenú, en donde se pueden observar detalles de la trenza y la manera de armar el sombrero.

¿Cuándo se inicia el aprendizaje del trenzado?

El aprendizaje del trenzado comienza desde la lactancia de los niños; etapa en que las madres los amamantan mientras elaboran las trenzas.

Los críos mezclan los dedos con las fibras de la trenza, hasta alcanzar un todo armónico entre estética, lactancia y ancestro. Pasados los meses, la familiaridad de los dedos de los niños con las fibras se hace tan intricable que bien se puede afirmar que primero conocen los secretos del trenzado que los mecanismos del lenguaje fonético. La asociación toma matices étnicos tan arraigados que, en muchas ocasiones, se escucha afirmar que solo los “indios” pueden trenzar el sombrero porque para hilar el maguey, con el apoyo de la pantorrilla, no pueden hacerlo quienes tienen pilosidad en esta parte de la piel porque se les enreda el maguey; y los indios, como no tienen pilosidad, sí pueden hacerlo.

Distribución del trabajo del sombrero

Corresponde a los hombres el beneficio de la caña flecha, hasta la etapa del raspado; de aquí en adelante el trenzado es una labor hogareña. No quiere decir que los varones sean indiferentes y que no los haya muy diestros en las labores del trenzado, pero por razones de actividades laborales complementarias se ha ido radicalizando hacia las mujeres.

En una casa de familia trenzadora se puede observar que la calidad de la trenza tiene una relación directa entre la edad de los miembros y la destreza en el trenzado o confección de los dibujos. Se deja a los niños la elaboración de las trenzas de ribetes, la número 7 y 11 o las trenzas a un solo color; a los diez años ya pueden hacer pintas sencillas; a los quince ya se pueden confeccionar todas las pintas, copiando las que hacen los mayores, y de los veinte años en adelante ya se puede notar creatividad en los dibujos complejos.

En el pasado, el sombrero vueltiao zenú se cosía a mano con fibras de maguey, labor que estaba restringida a los

adultos y en particular a los ancianos. Con la llegada de la máquina de coser se ha incorporado un elemento intrusivo, que se ha reflejado en una mayor producción, ya que la labor de cosido a mano requería por lo menos dos días, destacándose estos sombreros por su flexibilidad, cualidad que les hizo adquirir singular prestigio. El sombrero vueltiao zenú contemporáneo es más rígido y, desde luego, tiene mayor duración; y si por esta razón se ha desmejorado en cambio han aumentado los ingresos, ya que un sombrero a máquina se puede coser en media hora, cuando antes se hacía en dos días.

Centros de producción y calidad

Los actuales centros de producción del sombrero vueltiao zenú se encuentran en los municipios de Sampedra (departamento de Sucre), Chinú y San Andrés de Sotavento (departamento de Córdoba). El sombrero de Sampedra, por la proximidad a los centros de mercadeo y por encontrarse al lado de la carretera, es un sombrero comercial, competitivo y de inferior calidad.

El sombrero vueltiao zenú fino se trenza de preferencia en el municipio de San Andrés y de manera proverbial en los corregimientos de Tuchín y Los Vidales, de arraigado ancestro indígena; en donde se producen verdaderas joyas y aún se cose el sombrero con fibra de maguey.

Por cuanto la moneda pierde valor cada día, daremos algunos datos comparativos en cuanto al tiempo invertido en la confección de un sombrero, y el costo de venta en la casa de la trenzadora.

Asumiendo que el valor de venta del sombrero en casa es igual a "X". La materia prima (fibra) cuesta el 25 %, los jornales invertidos alcanzan el 55 %, teñido 10 %; el 55 % es equivalente a cuatro días de trabajo de la trenzadora. Esto contrasta con los altos precios que alcanza el sombrero en los centros de distribución: Sincelejo, Montería o San Jacinto, en donde llega al 200 % o 300 % del costo pagado a las trenzadoras.

Una de las razones para que se mantenga esta artesanía es la carencia de otras fuentes de trabajo, tierra para labores de pan sembrar, destrucción de los bosques inmediatos, analfabetismo y la más absoluta miseria, ya que los latifundistas y la ganadería extensiva asfixian cada día a estas comunidades.

Pero si las anteriores razones hacen que se mantenga esta artesanía, ellas también la ponen en peligro, ya que las fuentes de abastecimiento se alejan hasta distancias de 200 o más kilómetros de los centros de producción.

Solución de emergencia

Como solución de emergencia, se requiere una divulgación masiva del valor de esta artesanía tanto entre las trenzadoras como entre los centros de producción y distribución, y de manera especial se requiere una información amplia y detallada para los gobernantes y promotores de la divulgación de la cultura a fin de que no desaparezca esta artesanía.

Se requiere, en forma inmediata, la compra de 200 hectáreas de terreno para la siembra de las cañas flecha seleccionadas, al igual que las leguminosas o plantas sustitutivas para el teñido. Si en dos años no se ha tomado una decisión drástica, es muy posible que en diez años más se haya perdido esta artesanía o apenas queden unos cuantos reductos como denuncia implacable a nuestra imprevisión e irresponsabilidad en la guarda de los valores de nuestra cultura.

Estas notas se compilaron a partir del año 1967 en el corregimiento de Tuchín, en el municipio de San Andrés de Sotavento, departamento de Córdoba. La fórmula matemática se consiguió al amanecer del día 18 de julio de 1969, bajo una tempestad en la vereda de Boca del Monte en el municipio de Chinú, cuando se construía la cimentación para una turbina de la planta eléctrica de la Termoeléctrica del Chinú.

15 de mayo de 1983

Referencias

Castellanos, J. (1944). *Varones ilustres de Indias. Parte II. Historia de Cartagena*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles - Real Academia Española.

Duque, L. (1950). *Notas históricas sobre la orfebrería colombiana*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

Enciso, J. (1953). *Design Motifs of Ancient México*. Nueva York: Dover.

Reichel-Dolmatoff, G., y Reichel-Dolmatoff, A. (1956). Momil. Excavaciones en el Sinú. *Revista Colombiana de Antropología*, (v), 111-333.

Rivet, P. (1966). *Los orígenes del hombre americano*. Buenos Aires: Edición de Gráfica Panamericana.

Toda la negatividad es causada por una acumulación de tiempo psicológico y por la negación del presente

Más allá de la belleza de las formas externas, hay algo más ahí: algo innombrable, algo inefable, una esencia profunda, interior, santa